Martin Geck

Robert Schumann

Hombre y músico del Romanticismo

Traducción
Clara Corral Martínez

Alianza Editorial

Título original:
Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik

Esta obra ha sido negociada a través de
Ute Körner Literary Agent, S.L., Barcelona
www.uklitag.com

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 2010 by Siedler Verlag, a division of Verlagsgruppe Random House GmbH, München, Germany,
www.randomhouse.de
© de la traducción: Clara Corral Martínez, 2014
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2014
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; teléf. 91 393 88 88
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 978-84-206-8822-0
Depósito legal: M. 7.766-2014
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:
alianzaeditorial@anaya.es

Índice

Prólogo 9

1. Juventud (1810-1828) 19
   Intermezzo I Pubertad 34

2. Los años de estudiante (1828-1834) 39
   Intermezzo II Quimeras 52

3. *Neue Zeitschrift für Musik* 57

4. La obra temprana para piano 75
   Intermezzo III «No, lo que yo oigo son golpes» 98

5. Los años de prueba en Leipzig (1835-1840) 107

6. 1840, el «año de los lieder» 125
   Intermezzo IV Entre dos luces 142

7. Los años de matrimonio en Leipzig, el viaje a Rusia (1840-1844) .. 149
   Intermezzo V La magia de la relación 165

8. El Schumann «público» en los años del Vormärz 171
   Intermezzo VI In modo d'una Marcia 183

9. Los años en Dresde (1845-1850) 191
Intermezzo VII *Genoveva* no es *Lohengrin* 208

10. Director musical en Düsseldorf (1850-1854) 217
Intermezzo VIII El camino al aire libre 231

11. La obra tardía 239
Intermezzo IX ¿Un «empalagoso» sajón? 255

12. Endenich (1854-1856) 263

Epílogo 273
Notas 275
Bibliografía 283
Índice de obras 291
Índice onomástico 295
Origen de las ilustraciones 301

Prólogo

Muy fuertemente desarrollados los órganos de la atención, - un miedo que llegaría a obstaculizar mi propia felicidad, - de la música, - de la capacidad creadora - anhelo de nobleza - enorme ambición artística, pero noble - gran amor a la verdad - gran capacidad retórica - gran benevolencia - «ánimo persistente» - sentido de la forma - humildad - firmeza - (estudios frenológicos de Noël sobre mi cráneo - Maxen, 1 de junio)

Extracto del diario de Robert Schumann[1]

Esta entrada del diario de Schumann lleva fecha del 1 de junio de 1846. Robert Schumann y su mujer, Clara, están de visita en el palacio y noble finca Maxen, cerca de Dresde, pertenecientes al comandante y mayor Friedrich Serre, un hombre tan rico como aficionado al arte. Los invitados se sientan a cenar; Schumann juega más tarde al whist y conoce al «capitán Noël», que le somete a una «curiosa exploración frenológica», dato que también está registrado con estas mismas palabras en el libro de la casa[2].

Se trata del frenólogo inglés Robert R. Noël, que en ese momento se encuentra en Dresde para intercambiar impresiones con el médico, pintor y naturalista Carl Gustav Carus acerca del ámbito «científico» que tienen en común, y para preparar la segunda edición de su *Frenología o introducción al estudio de esta ciencia, incorporando las nuevas investigaciones en el campo de la fisiología y la psicología;* dicha edición aparecerá poco después en la librería y editorial Arnoldische Buchhandlung en Dresde y Leipzig.

La frenología —es decir, el intento de obtener información sobre la personalidad de un individuo a partir de la forma de su cráneo— goza en aquel momento de gran popularidad. Y, ya que las mediciones habituales de esta disciplina sirven en último término a intereses criminológicos, seguramente Schumann se prestaría a ser examinado por este famoso hombre no sin experimentar cierta grima, aunque también con el

peculiar, pero no tan raro, deseo de ser ilustrado acerca de uno mismo por otra persona. El resultado de la exploración le compensa: el miedo que atestigua Noël, con el que Schumann tiene que bregar cada día, puede ser considerado en lo sucesivo como «tendencia fatídica», y las demás tendencias constatadas por Noël son acertadas: noble anhelo, noble ambición artística, amor a la verdad, y también sentido de la forma y firmeza.

El frenólogo sabe por supuesto a quién tiene enfrente en esta tarde del segundo día de Pentecostés de 1846; y seguramente tiene la suficiente experiencia, tanto vital como profesional, como para no solamente inspeccionar el cráneo de Schumann, sino también evaluar a su distinguido cliente de tal manera que éste puede volver junto a los demás invitados ligeramente agitado, pero con la cabeza bien alta. El autor de este libro se estremece ante esta descripción de la personalidad de Schumann, incluso después de más de 150 años. Puesto que, aun siendo una descripción vaga, si se usara en un concurso, llevaría a participantes con un nivel aceptable de conocimientos de historia de la música a elegir de hecho el nombre de Schumann, antes que el de Beethoven, Wagner o Meyerbeer. Se trata, ante todo, de una característica ambivalencia.

Por una parte están los rasgos diagnosticados de cautela y miedo, que torturan constantemente a Schumann, que le hacen parecer «neurasténico» y en parte también tímido. Se trata de rasgos que, en un sentido productivo, le inducen a trabajar en su propia personalidad antes que a desafiar a otros por celos, crítica o desprecio. Schumann no criticó casi nunca en su revista *Nueva revista de música (Neue Zeitschrift für Musik)* a sus colegas músicos de manera agresiva, ni ofendió a sus contemporáneos con afirmaciones hechas en el ámbito privado. No gustaba ni del duelo verbal ni de criticar con actitud resabida. Todo lo contrario, tenía grandeza suficiente como para celebrar con entusiasmo al joven Johannes Brahms, calificándolo de su sucesor intelectual, para elogiar a Hector Berlioz por su *Symphonie fantastique,* aunque ésta no le gustara realmente, y a ensalzarlo como genio del romántico realismo *à la française*.

Por otra parte observamos el valor admirable de presentarse ante el mundo y enfrentarse a él de manera luchadora. Esto comienza con la lucha por su novia, Clara, que habría de durar muchos años, y que culminó con una resolución favorable a los amantes. Y continúa con las

preocupaciones de Schumann por la familia, que cada vez crece más, por su manutención, de la cual es ante todo responsable la esposa, pero él no lo es menos. Y aún más: todos sus miedos no le impiden acompañar a Clara en sus viajes, asistir a eventos en sociedad, dirigir coros, orquestas. Aceptar un puesto tan comprometido como el de director musical de la ciudad de Düsseldorf fue algo que naturalmente le desbordó y que aceleró su crisis final.

Pero, antes que nada, un rasgo suyo es que no carece de eficacia profesional: sabe cómo tratar con editores; y la creación —por así decirlo, privada— de la *Nueva revista de música* (véase pp. 57 y ss.) es realmente un golpe maestro, tanto empresarial como político-cultural. Por no hablar de su valentía en cuestiones artísticas. El joven Schumann, sustancialmente autodidacta, es lo suficientemente listo como para mostrar al público primero su obra pianística: «componer en el piano» supone para él por el momento el oficio innato; además, la música para este género es la más fácil de editar. Sin embargo, a partir de su trigésimo año de vida se aventura a más: primero aparecen por series los lieder con piano, como muestra de una mayor seguridad en sí mismo; les siguen las obras instrumentales para grandes formaciones, la música de cámara y, finalmente, oratorios y una ópera. Con la *Sinfonía del Rin (Rheinischen Sinfonie),* Schumann consigue al final de su vida una obra de tal libertad y alegría vital que habría servido para encumbrar a compositores con un espíritu menos angustiado que el de Schumann.

De modo que más que meras ambivalencias, eran extremas tensiones las que vio el entorno de Schumann, incluso parte del gran público —y toleró en gran medida. A este respecto no se puede subestimar a la sociedad culta del siglo XIX: ¿quién ofrecería hoy a un Robert Schumann el puesto de director musical en Düsseldorf, ignorando desde un principio que él claramente no era el adecuado para la imagen que quería dar la ciudad? El escritor húngaro Béla Hamvas escribió alrededor de 1960 sobre el siglo XIX con reconocible simpatía: «El siglo de los locos. Hölderlin, Schumann, Gogol, Baudelaire, Maupassant, Van Gogh, Nietzsche. Hoy ya no somos capaces de volvernos locos»[3]. Y aún menos capaces somos, se podría añadir, de soportar a los locos que no se ajustan a nuestra propia locura.

Esto no quiere decir que sigamos la idea, tan popular en el siglo XIX, de la conexión entre genio y locura, pero sí queremos llamar la atención sobre un entorno en el que un artista que no se atuviera al

esquema establecido podría seguir su camino libremente y sin perder el reconocimiento social a su obra. Por aquel entonces, lo que no se ajustaba a lo establecido no por ello había descendido a ocupar un lugar en la subcultura, sino que incluso encarnaba la mala conciencia del burgués acomodado, que todavía adivinaba que se perdería mucho si la maximización del beneficio se convirtiera en la máxima imperante.

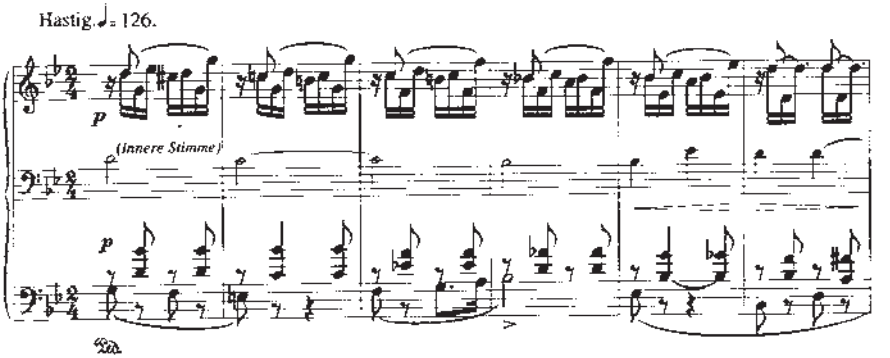
Visto así, este libro está escrito no sólo desde la admiración por un artista e intelectual de la música difícil, sí, pero que nunca sucumbió ante la derrota. También está escrito desde el respeto a una sociedad que, si bien no mimaba a una personalidad de este tipo, no medía su valor por el grado en que pudiera comercializarse, como si éste fuera el criterio más obvio.

No podríamos disfrutar o emocionarnos con la música de Schumann hoy en día si sus contemporáneos no hubieran facilitado el camino a esa corriente de transmisión de la que ahora nos nutrimos. El hecho de que la música de Arnold Schönberg sea menos conocida que la de Robert Schumann se debe principalmente a que es más difícil de comprender. Pero hay otra razón además, y es que, en el caso de Schönberg, las dos partes se despreciaban mutuamente: el compositor despreciaba a un público al que de entrada, por su cálculo elitista, desestimaba; y el público al compositor, a quien consideraba a priori un loco.

Un caso afortunado en la historia, el de Schumann, en el que en cierto modo todo salió bien: en su música hay elementos populares suficientes como para que llegue a un público amplio; y hay elementos elitistas suficientes como para convertir al compositor en el verdadero padre de una música que se fractura a sí misma y es, por tanto, moderna. Moderna en el sentido de que no se deja llevar —como la música del «heroico» Beethoven, en el período intermedio de su creación— a un único denominador estructural y narrativo, sino que resplandece en muchos contextos. El propio Schumann apela realmente al oyente, quien «re-crea»[4], es decir a un oyente que para sí mismo crea, a partir de los sonidos que se introducen en sus oídos, un «sentido» —en el marco de unos contextos en parte patentes, a través de los títulos con los que se los nombra, y que en parte parecen escritos como con una tinta invisible, que el propio oyente tiene que convertir de nuevo en visible.

En la *Humoresca* para piano op. 20 de Schumann hay 24 compases sobre los que aparece la indicación «a toda prisa», y en los que, en un

tercer sistema —entre los dos sistemas para las manos derecha e izquierda—, está escrita una denominada «voz interna». Está claro que esta voz no ha de ser interpretada; es técnicamente imposible y desde el punto de vista del sonido innecesaria, porque la melodía de la «voz interna» aparece de todas maneras —una octava más aguda— en la mano derecha. Pero entonces, ¿por qué escribió Schumann esta «voz interna», y qué pauta se deriva de ella?



Llegados a este punto sólo podemos avanzar si nos ocupamos de los conceptos estéticos de Schumann y en especial de su admiración por el poeta romántico Jean Paul —y si nos aproximamos a Schumann como «hombre», un hombre que en muchas fases de su vida oía «voces interiores». ¿Es culpable de pecado el biógrafo si no separa radicalmente la «obra» de la «vida», sino que las muestra como indisolubles y entretejidas? Todo esto no es una cuestión de principios, si se reflexiona sobre ello, sino de estilo.

Existe el «estilo elevado» en los escritos sobre música, en el cual triunfa el «puro» análisis: aquí los puntos de vista «extra-musicales» y biográficos resultan desagradables o, en el mejor de los casos, son sólo pistas en el camino hacia el núcleo musical. Se puede opinar lo que se quiera sobre tal rigorismo —en el caso de Schumann parece limitado exclusivamente porque el propio compositor se oponía a este «estilo elevado». El análisis es naturalmente también para Schumann una herramienta necesaria; pero, allí donde la usa, su fantasía divaga constantemente para escaparse a imágenes, metáforas y digresiones generales de estética e historia. Conoce las dos caras de la moneda: la música es sólo

música, y a la vez sólo se puede experimentar en los múltiples contextos en los que se desarrolla nuestra vida. Por eso escribe el 5 de mayo de 1843 a su colega Carl Koßmaly lo siguiente: «El hombre y el músico siempre han intentado, en mi caso, expresarse a la vez»[5].

Siguiendo a Schumann, este libro pretende conseguir un «estilo intermedio», que se atreva a trabajar tanto con la partitura como con la mirada puesta sobre circunstancias esclarecedoras. (En un estilo «inferior» —y no por ello en absoluto despreciable— se situaría una novela como la de Peter Härtling *Las sombras de Schumann*.) «Estilo intermedio» suena a compromiso, pero no es más que cualquier tipo de discurso y escrito sobre arte: ya se intente llevar a cabo a través de sutiles análisis estructurales o con la idea de los diversos contextos, y ninguna de estas aproximaciones puede sustituir a la auténtica experiencia del arte.

Cuanto más sabemos acerca de un compositor, menos podemos ignorar los datos biográficos, incluso cuando lo apreciamos ante todo por su obra. Aunque la «vida» no explica la «obra», sí que existe —como lo expresa Roland Barthes— un «valor añadido», si vemos la una sobre el fondo de la otra. El filósofo francés explica esto —poniendo como ejemplo el ciclo de novelas *En busca del tiempo perdido,* de Marcel Proust— de la siguiente manera: sería ilusorio creer que, desentrañando las circunstancias vitales del poeta, conseguiríamos la llave que abre su obra; pero se consolida la «proyección del lector en la obra», el «deseo de descifrarla», la «unión imaginaria con la obra»[6].

El hecho de que Roland Barthes desarrolle sus ideas a partir de una novela moderna, y no, por ejemplo, a partir del *Quijote* de Cervantes, no es un dato arbitrario: cuanto más cercanas a nuestro tiempo son la vida y la obra de un artista, más empatía podemos tener con ellas —o al menos eso nos imaginamos. Y viceversa: cuanto más pertenece un artista a la modernidad, más convencido está de no saber o no poder separar su vida personal de su quehacer artístico. Schumann es, en mi opinión, el primer *compositor* que fundió verdaderamente vida y obra en una simbiosis. Precisamente esto me ha llevado a escribir esta biografía no solamente en un estilo «intermedio», sino «mixto»: de manera distinta a las biografías que he escrito sobre Bach y Mozart, esta vez la «vida» y la «obra» no están tratadas de manera independiente, sino en capítulos estrechamente engranados.

En el caso de Schumann me parecía especialmente necesario enlazar con la línea de pensamiento de Barthes: la «investigación» frenológica

del carácter de Schumann —para retomar el comienzo de este capítulo— no dice realmente nada definitivo sobre Schumann como «hombre», aunque a él mismo le fascinara tanto, y desde luego nada sobre su «obra». Pero despierta el interés y —además de otras muchas opiniones— el «deseo de descifrar». Es, como señala sutilmente Barthes, el deseo erótico del autor, que intenta acercarse una y otra vez al objeto de su amor, la música, también a través de la persona del compositor, pero sin conseguirlo nunca. Si en ello las fuentes empíricas de información, que en lo referente a Schumann son muy accesibles, no se ocultan o eliminan, usándolas verdaderamente como estímulo para nuevas reflexiones, entonces el «estilo mixto» no es menos serio que el puro análisis de la forma, que por su parte se basa en muchos prejuicios apenas analizados.

Hans-Georg Gadamer reflexionó seriamente sobre la pregunta de si lo puramente científico en las ciencias humanas es quizás sólo el necesario «sentido psicológico del ritmo» que se presenta como «función para la formación estética e histórica»[7]. Esto resulta decepcionante en cuanto a la esperanza de que el arte pueda explicarse, pero ofrece grandes desafíos a quien escribe sobre arte y artistas, puesto que le compromete por una parte con la idea que Schumann presentó para el año 1835 en su *Nueva revista de música*: «todo genio debe ser estudiado según lo que él mismo persigue». Por otra parte, no le deja más opción que embarcarse en los numerosos contextos a partir de los cuales se comprende por qué tenemos derecho a considerar a Schumann un «alma universal del Romanticismo»[8].

Termina de una vez los intermezzi, para que los críticos se tranquilicen.

Entrada del diario de Robert Schumann
del 1 de junio de 1832

Entre los doce capítulos principales de este libro se han repartido nueve «intermezzi». El término no debe recordar solamente al op. 4 de Schumann, sino también a los intermezzi de la ópera del siglo XVIII, que cumplían la función de llamar la atención del público hacia la pareja de actores que escenificaban sus chistes al margen de la acción principal en el proscenio. Los intermezzi de este libro no están pensados en clave de humor y tampoco están desvinculados del texto principal; cada uno de ellos trata un aspecto creativo de Schumann o un contenido de su obra. El lector puede saltárselos —por supuesto corriendo el peligro de, al igual que los espectadores de ópera de aquella época, perderse así lo mejor.

Esta miniatura a color sobre cartulina muestra el único retrato de juventud de Schumann que se conserva. Se ve al joven de 15-16 años llevando el frac azul de moda, con anillo y reloj de cadena —un hermoso retoño de una familia burguesa—, y cuesta poco imaginarse a partir de esta imagen sus ambiciones artísticas y éxitos con las jóvenes damas. La obra, de un artista desconocido, llegó a la Casa Robert Schumann en Zwickau a través de la herencia de la hija de Schumann, Marie.

1. Juventud (1810-1828)

Lo que realmente soy, no lo sé ni yo mismo: fantasía creo que tengo: y nadie me la niega: un pensador profundo no soy: no soy capaz de seguir un hilo lógico aunque yo mismo lo haya hilado bien. Si soy un poeta —puesto que uno puede ser, pero no hacerse poeta—, que lo decida la posteridad.

Schumann, a los diecisiete años
en su diario:
Los días de la vida del muchacho[9]

Cuando Beethoven asciende a la cúspide de su fama internacional entre los años 1809 y 1813, le nacen, sin él saberlo, tres herederos: Felix Mendelssohn Bartholdy (*1809), Robert Schumann (*1810) y Richard Wagner (*1813) —un trío de gran fuerza, con Schumann en el medio. Él no se considera, como Wagner, encarnación de Beethoven, y tampoco quiere, como Mendelssohn, encumbrarse a raíz de esta herencia. Schumann ve más bien en la obra de Beethoven un presentimiento de aquel «futuro joven y poético» con el que quiere colaborar activamente[10].

Esto suena optimista y también tiene esa intención. No obstante, no es el optimismo de Beethoven. Éste se equiparaba como contemporáneo a Napoleón, que, en su opinión, había inaugurado una nueva era en la historia universal. Igualándolo a Hegel, Hölderlin y Goethe, el «heroico» Beethoven veía en Napoleón —a pesar de todos los gestos usurpatorios— al Prometeo de su época. Y lo que se esperaba de Napoleón como líder del estado, lo escribió Beethoven como artista en sus banderas: «sólo la libertad, seguir hacia delante, es la meta que se persigue en el mundo del arte, como en toda la gran creación»[11].

Esta afirmación da una sensación de abandono obstinado; puesto que data del final del verano de 1819, momento en que Napoleón se

encuentra en el exilio en Santa Elena y el Prometeo con forma de Napoleón tan sólo trasguea en algunas cabezas. En cambio, en la realidad política ha dado comienzo una nueva era, que se intenta comprender bajo las denominaciones de restauración, persecución de los demagogos y «juste milieu» (traducido libremente: disposición sobre lo peor existente) —y también con el nombre de Vormärz. Este término se refiere a las décadas anteriores a la Revolución de marzo de 1848, sobre la cual Schumann dirá un día: «Todo este período me ha influido en grado sumo, de manera muy estimulante. Nunca fui más productivo ni más feliz en el arte»[12].

Si pretendemos informar sobre la juventud de Schumann sin estrechez de miras, debemos tener en cuenta —al igual que si habláramos de E. T. A. Hoffmann o Heinrich Heine— este contexto sociopolítico común. «Futuro joven y poético» —éste es un concepto ambivalente: por una parte expresa el rechazo por los «filisteos», los agarrotados y resecos defensores del «término medio», incluyendo una clara dimensión política. Por otro lado, el objetivo principal de la lucha —al menos por parte de Schumann— no es un cambio político radical, sino más bien la autoafirmación del artista frente a la opresión del *Zeitgeist*.

Incluso aunque parezca una contradicción: el joven Schumann es un hombre que —al contrario que Mendelssohn y al igual que Wagner— tiene una potencial resistencia en sentido político, y, sin embargo, «solamente» lo hace patente en su credo artístico. Un párrafo que abre el artículo titulado «Obra breve y rapsódica para pianoforte» —en su *Nueva revista de música*— nos muestra lo que esto significa concretamente:

«Al igual que las políticas, las revoluciones musicales penetran hasta el más mínimo resquicio. En música se nota la nueva influencia también allí donde se une a la vida de la manera más sensorial y extrema, en la danza. Con la paulatina desaparición de la hegemonía contrapuntística se fueron las miniaturas de las zarabandas, gavotas, etc., los miriñaques y los lunares postizos pasaron de moda y las trenzas se acortaron. Entonces los minuetos de Mozart y Haydn con los largos vestidos de cola volaron, donde uno se sentaba enfrente del otro en silencio y educadamente, según la costumbre, donde se hacían reverencias y finalmente se abandonaba la sala; aquí y allá se ve alguna que otra peluca, pero los cuerpos antaño rígidamente anudados se movían ya mucho

más elásticos y graciosos. Poco después entra en escena el joven Beethoven, sin respiración, tímido y distraído, con el cabello sin peinar, el pecho y la frente desnudos como Hamlet, y la gente se extrañaba mucho al ver a alguien tan peculiar; pero la sala de baile se le antojaba demasiado estrecha y aburrida, prefería lanzarse a la oscuridad, contra viento y marea, y gruñó contra la moda y lo ceremonioso, y haciéndolo evitó la flor, para no pisarla»[13].

Cuando Schumann escribe esto tiene ya veinticinco años; pero sólo es capaz de expresarse así porque previamente, en su infancia y pubertad, el elemento central ha sido la adquisición de una formación basada en la tradición humanística, literaria y política. El hecho de que Haydn, Mozart, Beethoven o Schubert no hubieran podido escribir nunca un texto así se explica no sólo porque no tuvieran el talento literario de Schumann; también se debe a que no disponían ni mucho menos de la formación cultural de Schumann. Mendelssohn y Schumann, dos compositores de casi la misma edad, son músicos de muy alto nivel cultural. También esto debería ser uno de los motivos por los cuales se entendieron durante el tiempo en que coincidieron en Leipzig. Y al mismo tiempo es cierto que sorprende el uso tan distinto que los dos hicieron de su formación. Pero empecemos por el principio, en lo que concierne a Schumann, y vayamos a la casa paterna.

Ésta se hallaba en la ciudad sajona de Zwickau —a unos 80 kilómetros de Leipzig—, junto al pintoresco mercado principal, en la esquina con la calle Münzstraße. En 1955/1956, a causa del deterioro del edificio, fue derribada y después reconstruida con una fachada idéntica a la original, como Casa Robert Schumann, y alberga hoy la mayor colección mundial de manuscritos de Robert y Clara Schumann, haciendo las veces de monumento, museo y lugar de culto musical. Ya a la edad de catorce o quince años redacta Schumann su primer currículum de una manera sorprendentemente adulta:

«Mi biografía o los eventos más importantes de mi vida. Nací en Zwickau el 8 de junio de 1810. Los años de mi infancia aparecen difusos en mi mente; hasta los tres años era un niño como otro cualquiera: entonces me acogió la actual alcaldesa Ruppius durante seis semanas porque mi madre cogió el tifus y se temían que me lo contagiara. Esas semanas pasaron ligeras, pues para su elogio hay que decir que era una experta cuidadora de niños: la quería mucho, se convirtió en mi segunda madre, dicho en pocas palabras: me quedé bajo su maternal protec-

ción dos años y medio: todos los días visitaba a mis padres, pero salvo esto, no me preocupaba más por ellos […] Era devoto, infantil y guapo, aplicado en mis estudios, y a los 6 años y medio fui enviado a la escuela privada del actual pastor de Freiberg, el Sr. Döhner, que entonces era aquí archidiácono, un hombre muy culto y admirado: a los siete años estudiaba latín, a los ocho francés y griego y a los nueve años y medio pasé al cuarto curso de nuestro Liceo»[14].

Y sigue así: «ya a los ocho años —quién lo diría— conocí el arte del amor: amaba honesta e inocentemente a la hija del superintendente Lorenz, que se llamaba Emilie: y nunca olvidaré que una vez, al salir de la clase de francés, le di una carta de amor medio rota y desesperada, con un penique (seguramente para que se comprara un vestido). ¡Ay, dulce inocencia!»[15].

Este niño de ocho años ya se ha aficionado, según esta «autobiografía», a pasear «completamente solo» y a desahogar su corazón en la naturaleza. «Además, mi hermano, algunos compañeros de la escuela y yo teníamos un precioso teatro en el que, aunque era conocido en toda Zwickau e incluso famoso (ya que a veces cobrábamos 2-3 marcos), tocábamos *ex tempore* y contábamos chistes terribles y disparatados. Por aquella época me enamoré de Ida Stölzel; sobre ella, con tan sólo 9 años y medio, escribí varios poemas […] nos amamos durante dos años con sinceridad, de manera infantil, y no desperdiciamos el amor de ninguna manera: nos besábamos constantemente: yo le compraba cada domingo cuatro peniques de caramelos —dicho brevemente, era feliz—»[16].

Las siguientes páginas del manuscrito se han perdido. La siguiente página que nos ha llegado, la 7, incluye un poema con el que Schumann, con doce años, se despide de su admiradora, de cuyo «humor» está «cansado»:

> Una vez fue el tiempo del amor correspondido
> que me regaló una y otra vez,
> pero las víboras traen ahora otros deseos,
> y un espíritu ha cambiado el rumbo:
> él fue, el tiempo: ahora ha desaparecido,
> envuelto en crespones negros:
> sin embargo, ahora, mi espíritu le agradece, ahí arriba,
> que nunca cumpliera tu deseo[17].

Antes de que el manuscrito termine abruptamente en la página 10, entra en escena también la madre de Schumann, hija de un cirujano de Zeitz:

«[…] casi habría olvidado describir mis pequeños viajes. En el año 1818, hace ahora más de 7 años, hice un viaje con mi madre a Karlsbad, ella para hacer uso de los baños, y yo para alegrarla y entretenerla: allí nos quedamos 5 semanas, que se nos pasaron, especialmente a mí, como si hubiera sido una. Me levantaba a las 7 y media, a veces incluso a las 4 o 5, para ir a pasear, luego iba hasta las 10 y media a andar con mi madre, escribía o leía hasta las 12. Después comíamos, yo daba una vuelta hasta las 3, solo por la ciudad o por el campo —resumiendo, era una vida maravillosa, y seguramente la mejor época de mi vida. No me abatía ninguna preocupación, ningún estado de ánimo me hacía fruncir el ceño— ¡ay!, con dulce nostalgia pienso a veces en aquel tiempo, y especialmente en mi sitio preferido —una roca sobre la que hay un crucifijo, no muy lejos de Marianensruh […] Aquí veía a mucha gente famosa, por ejemplo a Jerôme, el hermano de Napoleón, antiguo rey de Westfalia, a Elise, hermana del mismo, casada con un tal príncipe Bachchochi [correctamente: Bacciocchi], y que se parecía mucho a Napoleón, al príncipe Blücher, con quien habló mi madre: era un hombre extremadamente humano y hablaba con todos […]»[18].

A lo largo de su vida el compositor se constituirá a sí mismo, por así decirlo, o incluso se construirá, en una gran cantidad de descripciones biográficas, en notas, diarios, «libros de cuentas» y libros de correspondencia —por no hablar de las infinitas cartas: la palabra escrita significa para este artista, más bien introvertido en el trato social, una necesaria e indispensable auto-afirmación. El refrán «quien escribe, permanece», la mayoría de las veces entendido irónicamente, es válido para él en el sentido existencial —pero no solamente referido a la actividad literaria, sino también a los acontecimientos cotidianos. En sus diarios, Schumann recoge con detalle, a menudo minuciosamente, lo que le acontece. Esto tiene un valor insustituible, no sólo como documento biográfico, sino también como fuente bibliográfica histórica y cultural.

Entre 1840 y 1844 se sustituyen los diarios por los «diarios matrimoniales», en los que la pareja se turna para escribir y a menudo reaccionan a lo que ha escrito el otro. Así, y con cierta cautela, podemos reconstruir a partir de este «diálogo» de Robert y Clara «escenas de un matrimonio», en las cuales los temperamentos de ambos, a menudo tan diferentes, cho-

can. Pese a que se ha embellecido y estilizado —los tres «diarios matrimoniales» de los Schumann son seguramente más sinceros que los diarios de Cosima Wagner, que los escribió muy conscientemente como legado para sus hijos— con la intención de dejar a la posteridad una imagen del marido, si no ideal, sí iluminada por una luz romántica.

Los «libros de cuentas» que Schumann lleva con continuidad desde el año 1837 llaman la atención por su meticulosidad en el registro de los ingresos y gastos. Esto sugieren al menos a primera vista; pues naturalmente no podemos reconstruir si se han omitido algunos movimientos o solamente se han olvidado. Estos «libros de cuentas» en parte son paralelos a los diarios, y a su vez se han ampliado con notas hasta convertirse en pequeños diarios, documentando además a su manera los continuos esfuerzos del compositor por otorgar continuidad a lo efímero de la vida, en vez de dejar que se desvanezca en él, y, así, darse a sí mismo apoyo. Desde abril de 1846 registra en estos «libros de cuentas» asuntos matrimoniales: una especie de letra F, que encontramos por primera vez en el 13 de abril, parece testificar la relación sexual y aparece por ejemplo hasta el final de este mes cuatro veces más.

Pero volvamos a la descripción vital del joven Schumann, que debe considerarse una fuente auténtica para su biografía: aunque la investigación moderna pudiera corregir a posteriori datos concretos, no podría dar así una imagen de Schumann más auténtica que la que traza él mismo. Esta temprana descripción es ante todo una prueba importante para entender la percepción que tiene de sí mismo: es —también según los retratos de su infancia que se han conservado— un chico guapo, que pronto se siente atraído por el sexo contrario y tiene éxito con él; se deja llevar de buen grado por la vía humanística —muy pronto—, de acuerdo con la práctica de la burguesía cultivada de aquella época, se ve a sí mismo como un futuro artista que escribe poemas, reflexiona sobre su vida con una madurez temprana o precoz, y cultiva el teatro seguramente no sólo por diversión. De acuerdo con su edad y entorno vive en un mundo sentimental, del que se aísla hasta cierto punto, algo que se considera un primer signo de genialidad, ¿quién sabe qué libros de su tiempo que versen sobre este tema habrá tomado y devorado ya de la biblioteca de su padre?

Su padre es un librero y editor de mucho éxito. Procede de la familia de un pastor de Turingia, y ha abierto junto con su hermano Friedrich en Zwickau una librería-editorial en la que —en parte en su pro-

pia traducción— publica las obras de Byron y Walter Scott, y también la enciclopedia en 18 tomos *Diccionario completo estatal, de correos y prensa de Sajonia.* Pero hizo algo más: August Schumann es uno de los primeros editores alemanes que distribuyen clásicos en ediciones baratas, cosa que le convierte en el «inventor» del libro de bolsillo. Recopila numerosas obras literarias y científicas y señala en 1813 en la obra publicada por su editorial *Páginas del recuerdo para lectores cultivados de todas las clases sociales:* «lo que mantiene unido como nación al pueblo alemán es su literatura. Mientras la tengan no han de temer las tormentas que amenazan la fortuna de las naciones»[19].

Cuando August Schumann muere a los 53 años, la educación de Robert, quinto y último hijo del matrimonio, queda en manos de la madre. Como cualquier madre, la de Schumann quiere lo mejor para su hijo, y estimula el desarrollo de su talento en considerable medida. Sin embargo, por otra parte, le obliga contra su voluntad a comenzar los estudios de derecho después del instituto. Ambos estarán muy unidos hasta la muerte de ella en 1836. De todas maneras hay que constatar también que entre la madre, que ante todo tuvo que ver la cara más triste de la vida, y el hijo, que ante eso reaccionó con sentimiento de culpa y un poco de obstinación, hubo algunas tensiones desagradables. «¡Querido Robert! Tu última carta me ha conmocionado tan profundamente que desde la recepción de la misma he vuelto a mi estado depresivo; […] no voy a hacerte reproches; no serviría para nada —pero no puedo en absoluto aprobar tu punto de vista, tu manera de actuar. Observa cómo has vivido desde la muerte del bueno de tu padre, y no podrás decirte otra cosa más que sólo has vivido para ti mismo. ¿Cómo ha de acabar esto?»[20]. Ésta es la reacción de la madre ante una carta de su hijo en la que éste le pide permiso para poner fin a la «lucha de más de veinte años entre poesía y prosa, o llámalo música y derecho»[21].

Schumann no contesta con respeto precisamente: «si siguiera estudiando derecho me suicidaría de aburrimiento. Puede ocurrir —no lo quiera el cielo— que me quede ciego; la música será quien mejor me salve. […] A Heidelberg tengo que enviar varias cartas, pero estoy sin blanca. Lo que pensará el mundo de mí. Mi piano está desafinadísimo, y no puedo contratar a un afinador, etc., etc. Incluso para suicidarme me falta dinero y una pistola».

«Algo de verdad hay en esta broma», prosigue la carta[22]; y esto hay que concedérselo al autor, si se piensa que la hermana mayor, Emilie, se